MUZYKA I ŚPIEW

MIESIĘCZNIK ARTYSTYCZNY

POŚWIĘCONY SPRAWOM MUZYCZNYM I ZAWODOWYM.

Nr 61. Kraków, Kwiecień 1926. Rok VIII.

WYCHODZI Z POCZĄTKIEM KAŻDEGO MIESIĄCA. — PRENUMERATA CAŁOROCZNA ZŁ. 7·—, PÓŁROCZNA ZŁ. 4·—.

Konto P. K. O. 400.883. Wszelką korespondencyę i przesyłki przedpłaty należy przesyłać pod adresem: ROMAN FEREK KRAKÓW, UL. ŚW. KRZYŻA 11, „GŁOS NARODU". Konto P. K. O. 400.883.

B. RACZYŃSKI.

O byt polskiej opery.

Zdajemy sobie chyba wszyscy dobrze sprawę z faktu, że skutkiem niedoli gospodarczej kraju, teatr w Polsce w ogólności, a teatra operowe w szczególności, zachwiane zostały u podstaw. Pytanie skierowane pod adresem polskiej opery: „Być albo nie być", jest bezsprzecznie na czasie i nie przesadne. Nie wchodząc w problemy, czy opera w ogóle jest, czy nie jest artystycznym wyrazem muzycznym, czy „już" się przeżyła, czy „jeszcze" nie, dzisiejsza forma muzyczna operowa, stwierdzić należy, że teatr operowy jest wysoce znakomitym czynnikiem kultury muzycznej, że ten teatr jako teatr dla najszerszych warstw społecznych najwięcej zrozumiały i pociągający, ma swoich „odbiorców" i jest społecznie potrzebnym, jako t e a t r l u d o w y. A jako taki teatr, teatr ludowy, opera znakomicie spełnia swe zadanie, uszlachetniając duszę mas najszerszych, przygotowując nietylko przyszłych słuchaczy muzyki czystej, symfonicznej, ale i bywalców teatrów dramatycznych. Oczywista, aby opera stała się tem, czem być powinna, musi być przedewszystkiem tanią, aby każdy najbiedniejszy nawet pracownik, mógł pozwolić sobie na kupno biletu wstępu, a chcąc być tanią, musi ilością słuchaczy „nadrabiać" konieczną dzisiaj w przedsiębiorstwach operowych wysokość cen biletów, słowem, musi przejąć się zasadą Forda: „Mały zysk, a wielki obrót".

Jeśli budżet dzienny opery warszawskiej przedstawia się w cyfrze 25.000 zł, jak sądzisz szanowny Czytelniku: czy łatwiej sprzedać tysiąc biletów (tyle miejsc mieści opera warszawska) po 25 zł, czy pięć tysięcy biletów po 5 złotych?

Oczywista, że łatwiejszą jest ta druga ewentualność. Ale warto zastanowić się, czy dopuszczalny jest taki budżet operowy, choćby „stołecznej" opery u nas? 25.000 złotych dziennie, to jednak 750.000 zł miesięcznie, rocznie 9 miljonów złotych!!! Czy to trochę nie za wiele, nawet na Warszawę? Czy cyfra taka, bądźcobądź poważna jest możliwą do pomieszczenia w budżecie państwowym biednej Polski? Czy istotnie tyle kosztować powinno prowadzenie stołecznej opery?

Zapewne, gdyby w Warszawie wybudowano gmach operowy na 5 tysięcy słuchaczy, toby... Ale to są romantyczne marzenia, a słowo „gdyby" i „toby", powinno być moim zdaniem opuszczane w poważnej dyskusji. A zatem powiadamy, opera warszawska mieści w swym budynku tysiąc miejsc i... koniec na tem. Do tych tysiąca „odbiorców" musi być dostosowany budżet tej instytucji tak, „aby" „owca była cała i wilk syty".

Tymczasem ów „wilk" to jest przedsiębiorstwo operowe warszawskie, nietylko nie jest „syte", ale wykazuje rok rocznie miljonowe deficyty (w sezonie 1924/25 3½ miljona złotych, a w obecnym, jeden Pan Bóg wie ile, dotychczas już przekroczono 3 miljony!) Gdzie tkwi zło tej gospodarki? W pierwszej linji fakt, że personal operowo-administracyjny przekracza **o sto czterdzieści dziewięć** osób personalu zajętego w operze więcej **jak jest miejsc w teatrze** operowym warszawskim. Jest to fakt prawdziwy i niesłychany!

Czyż możemy sobie wyobrazić przedsiębiorstwo handlowe (rentowne), a tem jest teatr z chwilą, gdy sprzedaje bilety, czyli w tym wypadku muzykę operową, choćby nie deficytowo prowadzone, w którym zajętych jest więcej pracowników, jak kupujących?

Czy opera warszawska istotnie potrzebuje 1.149 pracowników? Kto są ci pracownicy? Czyż nie wystarczy

liczba 72 pracowników administracji opery warszawskiej, z dwiema etatowemi telefonistkami i 14 osobami w dzienniku podawczym, aby podane cyfry nie przemawiały aż nadto dobitnie o całokształcie gospodarki operowej?

Ale zacznijmy od orkiestry. Orkiestra operowa warszawska liczy 96 członków, etatowych urzędników miejskich. Pobory miesięczne zaczynają się od 600 zł, a kończą się na 1.200 zł. Orkiestra warszawska operowa (nawiasem powiedziawszy, doskonała) kosztuje około 70.000 złotych miesięcznie, czyli 840.000 zł rocznie. Zapewne są to nadmierne płace, ba, ale wreszcie byłyby te cierpienia budżetowe do zniesienia, gdyby członkowie tej orkiestry dawali za wspaniałe wynagrodzenie pracę. Tymczasem, wedle kontraktów, członek orkiestry obowiązanym jest do pracy **co drugi dzień.** Czyli, jeśli dany członek orkiestry opery warszawskiej grał wieczorem, ma cały następny dzień wolny. Wskutek tego orkiestra warszawska podzielona jest na dwie części i grają członkowie co drugi dzień. Próba zatem nie jest nigdy możliwą, gdyż zawsze albo ktoś z członków orkiestry grał poprzedniego wieczoru, albo grać będzie wieczorem w dzień próby. Oczywista, próba jest możliwą, **ale za osobnem wynagrodzeniem.** Czyż jest coś takiego do pomyślenia w innym kraju aniżeli w Polsce? Teraz dopiero zrozumiemy, że premjera w operze warszawskiej jest takiem wydarzeniem dziejowem, jak wybuch Wezuwjusza, który zasypał Herkulanum i Pompeję. Zdarzało się też w operze warszawskiej, że orkiestra odmawiała próby kapelmistrzowi tej miary co Masgani, powiadając, że „graliśmy już „Pajace“ i „Cavalerję“ i próbować raz jeszcze nie będziemy“. Zdarzało się, że orkiestra warszawska „uradziła“, iż „Walküre“ Wagnera, jako utwór Niemca, grany być nie może... „Walküre“ wówczas (pięć lat temu) wystaniebyłych.

Bywały i inne ciekawe epizody, a jednym z tych jest fakt, że gdy w ubiegłym roku orkiestra Namysłowskiego pojechała do Ameryki robić „propagandę“ nieartystyczną, lecz zato w rogatywkach, nieszczęsną „propagandę“, która nie przyniosła sławy muzyce polskiej w ojczyźnie Waszyngtona, Departament Sztuki i Kultury polecił warszawskiej operze, aby dyrekcja opery zwolniła kilku muzyków orkiestrowych do uzupełnienia kadr orkiestry „propagandowej“ Namysłowskiego. Oczywista stało się tak, jak żądał Departament, kilku muzyków zwolniono i ci, na koszt przedsiębiorstwa „propagandowego“, oczywista subwencjonowanego przez dobrotliwy nasz Rząd, pojechali po dolary. Czy sądzisz jednakże Czytelniku, że zmniejszyły się pobory w operze warszawskiej orkiestry? Broń Boże!

— Cóż zatem działo się z poborami tych muzyków, którzy wyjechali?

— Pobory pobierali pozostali koledzy „za zastępstwo“ niebyłych.

Wówczas okazało się, że niektórzy, ba nawet wszyscy członkowie opery warszawskiej są nawet w stanie grać co wieczór, okazało się, że praca codzienna 3—4 godzin muzyka orkiestrowego jest do wytrzymania dla organizmu ludzkiego, ale... wówczas, gdy bierze się podwójną gażę! Okazało się, że za 1200 zł gaży miesięcznej, zamiast 600 zł, można grać codziennie (gaży, jak wspomniałem minimalnej), wówczas praca ta nie szkodzi zdrowiu, w przeciwnym wypadku, jest wprost zabójczą!

Oczywista, sam jestem muzykiem zawodowym, utrzymuję, że muzyk orkiestrowy „powinien“ zarabiać miesięcznie w operze warszawskiej nie od 600—1200 zł, ale minimum płac powinno zaczynać się bo ja wiem od 10.000 zł, a może też być i 10.000 dolarów, ale pytam się skąd mają się brać na to pieniądze?

Obecna organizacja orkiestry operowej warszawskiej jest dla przedsiębiorstwa niemożliwą do utrzymania, tak jak jest niemożliwą administracja tej opery. W tych dwóch działach musi nastąpić stanowcza 50% sanacja w poborach i 50% sanacja personalna. Tych fantastycznych cyfr poborowych warszawska opera, ani nawet tak lekkomyślna administracja miejsko-teatralna, jak w bogatej i rozrzutnej Warszawie utrzymać się nie da. Być może, że było to możliwe za dawnych, rosyjskich czasów, gdy na ten cel... „tata“ przysyłał rubelki z Petersburga, chociaż śmiem wątpić, czy budżet administracji i orkiestry opery warszawskiej, nawet za czasów „taty“ wyglądał tak imponująco, jak dzisiaj.

Pozostałe działy: chóry, balet, służba techniczna i bileterzy też muszą uledz redukcji personalnej, jakościowej i poborowej, jednakże nie w tym stopniu, co administracja i orkiestra. Co do wymienionych działów, wystarczy nadmienić, że Warszawa ma „Związek bileterów“ i że bileter jest tylko bileterem, który pobiera miesięcznie od 200 do 300 zł. Tylko bileterem! Praca takiego biletera jest jednak zbyt męcząca, aby pracownik taki mógł zajmować się czem innem! Proszę sobie wyobrazić, ile taki osobnik namęczy się (zwłaszcza ten na galerji, który musi codziennie wyjść i zejść z trzeciego piętra), przez pół godziny odbierać bilety, a potem o ile jest muzykalny słuchać opery, jak muzyki nie lubi może spać, przepraszam, gdy jest osobno honorowany za „klakę“, musi uważać kiedy i który akt się skończył, czy już jego „czas działania“ nadszedł, czy nie. A jednak jest prawdą, że nietylko na świecie, łącznie z Sowdepją, ale nawet w Polsce, jedna jedyna Warszawa posiada „Związek zawodowych bileterów“, ubezpieczonych w Kasach chorych, od wypadku, w razie bezrobocia, na starość, w razie stracenia apetytu, od bezsenności, rozwiedzenia się z żoną, od zdrady przyjaciela domu, uwiedzenia córki i t. d. Oczywista, takie same ubezpieczenia opłaca przedsiębiorstwo od wszystkich pracowników... Przepraszam, nie wszystkich. Artyści, śpiewacy i kapelmistrzowie nie są „stałymi“ pracownikami. Ci płatni są na „dniówkę“ za występ. Kwestja ta, chyba najważniejsza w teatrze operowym, powinna być uregulowana organizacyjnie. Zapewne, przedsiębiorstwo operowe potrzebuje pracowników administracyjnych, chóralnych, orkiestrowych i t. d., ale chyba też i.... aktorów-śpiewaków, stale angażowanych. Inaczej z przypadkowemi śpiewakami, jakimi są artyści płatni od występów, niema mowy o konstrukcji repertuarowej, o pracy systematycznej, celowej, skoro nie wie się, kto właściwie należy, a kto nie do grona stałych pracowników i to tak ważnych, jak soliści!

Poza operą stołeczną, znajdują się na ziemiach polskich jeszcze trzy teatry operowe: (opera poznańska, katowicka, lwowska). Czy te trzy instytucje są do utrzymania na stałe, czy też wystarczyłaby Polsce jedna, stołeczna, objazdowa opera, czy też stała opera w Warszawie, a druga objazdowa po Polsce, są to zagadnienia, o których tak na „poczekaniu“ w jednym artykule rozstrzygać nie wolno. Faktem jest, że trzy nasze opery prowincjonalne pracują lepiej i taniej, jak opera stołeczna, faktem jest, że poziom artystyczny opery warszawskiej jest mniej wartościowy, jak opery poznańskiej i katowickiej.

Problem opery polskiej jest społecznie ważnym problemem! Zasypiać go nie wolno, powodując się nieszczęsnem naszem przysłowiem: „Jakoś to będzie“. Raz wreszcie należy uwierzyć, cośmy już tylekrotnie na własnej skórze doświadczyli, że będzie źle, jak będziemy liczyli na „jakoś“, na które to „jakoś“ nie wolno nigdy liczyć, albowiem organizacja instytucji przemysłowych, do której należą też

Pieśni ludowe według zbiorów Oskara Kolberga, na chór męski

opracował KAZIMIERZ GARBUSIŃSKI. (Ciąg dalszy).

22.

1. Mi - ły mój stan tu na świe - cie, tu na świe - cie,
2. Fu - ja - rec - ka ma za pa - sem, ma za pa - sem,

z ni - kim nie wo - ju - je, na - piw - szy się go - rza - li - ny,
w ko - biat - ce go - muł - ka, wstaw - szy ra - no pę - dzę woł - ki

go - rza - li - ny, tak se wy - śpie - wu - je: Oj da da da,
pę - dzę woł - ki aż ku - ka ku - kuł - ka, Oj ku ku ku,

da da da da da da tak se wy - śpie - wu - je.
ku ku ku ku ku ku aż ku - ka ku - kuł - ka.

3. Nie mam stogów, ani brogów,
nie zabierze woda,
da mi kto w pysk, ja mu oddam
już ci łatwa zgoda.
Oj da da da, da da da,
już ci łatwa zgoda.

4. Przyjdzie święto, do karczemki
pójdzie się tańcować,
przyjdą drudzy z piosneczkami
będą ich częstować.
Oj wać wać wać, wać wać wać,
będą ich częstować.

5. Zabawiwszy do północka,
powrócę do domu,
zmówię pacierz, położę się,
cóż do tego komu?
Oj mu mu mu, mu mu mu,
cóż do tego komu?

teatra, nie jest zależną od przypadku, lecz od woli i przedsięwzięć tych, którzy te instytucje organizują. Należy więc problemy operowe przemyśleć, idealistycznie zorganizować, aby plan myślowy był gotowym, kiedy czas nadejdzie materjalnej konstrukcji. A czas ten jest bliższym niżby się wydawało, gdyż teatr w Polsce, stanął już przed pytaniem: „Być, albo nie być“, a pytanie to zostało zadane przez niedolę gospodarczą, która zresztą od lat dawnych była towarzyszką nieodłączną teatru u nas, a że tak było, dowodzi dwuwiersz, który już w wieku XVIII wywieszano na drzwiach teatru:

„Z powodu braku pieniędzy w kasie,
Teatr zamyka się“.

VINCENT D'INDY.

Od Bacha do Beethovena.

Każdy poważny objaw życia duchowego jest poprzedzony długą pracą przygotowawczą, pracą przeważnie niewidoczną, nurtującą w głębinach, zwłaszcza o ile chodzi o dzieła genjusza. Mam tu na myśli nietylko bezpośrednie bodźce i etapy przygotowawcze dla dzieła jednego człowieka, a raczej wszechczyn całych generacyj, torujących drogę całokształtowi późniejszego rozwoju wraz z jego genjalnymi reprezentantami.

Pozwólcie na porównanie. Jeżeli podróżujecie lub odbywacie wycieczkę przez wysokie góry, wtedy zdumiewają was w pierwszym rzędzie majestatyczne wierzchołki oddalonych szczytów. Wszelkie szczegóły zanikają wobec całokształtu linji i rozpływają się przed waszemi oczami. Niezawodnie zechcecie wtedy bliżej zapoznać się z niejednym z tych szczytów. Wtedy spostrzeżecie, nie bez wysiłku waszych mięśni, że do tych szczytów dostać się można tylko poprzez cały szereg wyżyn, z początku miernych potem coraz wyższych tak, że niedoświadczony turysta szybko przekonuje się, iż się przeliczył, że go fantazja poniosła, że do szczytu jest droga wiele dalsza i trudniejsza, niż się to wydawało z perspektywy punktu wyjścia. Uważam, że niema alpinisty początkującego, któryby nie doznał tego rodzaju doświadczeń.

Taksamo dzieje się mniej więcej, gdy się przyglądniemy, powiedziałbym, „panoramie“ historji, sztuki i wiedzy; oślepia nas olśniewające piękno szczytów, zwanych Dante lub Szekspir, Rembrandt lub Jan z Tiezoli, Bach lub Ryszard Wagner. Za mało wtedy zważamy na wyżyny, otaczające te szczyty, pagórki, bez których nie można się dostać do owych szczytów, a nawet góry trudne i mało co niższe od szczytów, chociaż zanikające w całej masie i nieuwydatniające się tak, jak ponad wszystko wyrastające najwyższe szczyty.

W podobny sposób łączy się Sebastjan Bach, ten nieśmiertelny lodowiec, bezpośrednio prowadzący do szczytu Beethovena, którędy chciałbym dziś, jako praktyczny ekskursjonista, wskazać społeczeństwu drogę, przyczem jednak zapewniam, że nie będzie to wycieczka ani zbyt długa, ani zbyt wytężająca.

Czytałem niedawno temu w niemieckich czasopismach, że postawiono w Berlinie pomnik Haydna, Mozarta i Beethovena na jednym piedestale razem z takim to podpisem: „Die ehrliche Abstammung der Symphonie“. Nie rozumiem, jak Niemcy, którzy uchodzą wszędzie za głębokich myślicieli, mogli uwierzyć takiej omyłce, a nawet utrwalić ją w postaci pomnika, że Beethoven pochodzi z włoskich piewców, jakimi byli Haydn i Mozart. Trzeba, niestety, stwierdzić, że Niemcy, wbrew swej uczonej reputacji, często grzeszą, jako rekonstruktorzy i pozwalają sobie, częściej niż trzeba, na przeróbki dzieł mistrzowskich, które we Francji nie zawahaliby się nazwać fuszerkami. Nie tu miejsce wymieniać cały szereg takich fuszerstw, jak np. deformowanie najpiękniejszych kantat Bachowskich, symfonij Haydnowskich a znalazł się nawet po drugiej stronie Renu taki Hans v. Bülov, który zezwolił pod etykietą klasycznych autorów na opublikowanie prawdziwych parodyj i amplifikacyj na temat tych to autorów, jak np. Büllowskie wydanie sonat Scarlatiego i M. Bacha.

Byłoby dziecinnie twierdzić, że Beethoven, który kilkoma pasażami we „Fideljo“ unikał wpływu Mozarta, dużo zawdzięcza Haydnowi. Można spokojnie twierdzić, że większa część pierwszej epoki dzieł Beethovena jest imitacją ostatnich tworów Haydnowskich, trzeba jednak też zaznaczyć, że w tym to okresie wzorowania się, który sięga mniej więcej od r. 1792 do 1801, wyraźnie można odróżnić to, co jest Beethovena od wpływów Haydna, od którego pożyczał prawie tylko rzemieślnicze strony sztuki, melodyka i struktura zdają się pochodzić z większej dali i wyżyny. Powtarzam, aby nie być posądzonym o niesprawiedliwość, czyż Haydn i Mozart byli czemś więcej, niż Włochami? Podlegali przecież zupełnie międzynarodowym wpływom, które panowały w owych czasach we Wiedniu, a śpiewali bez szukania nowych dróg, wprawdzie genjalnie, ale przecież według utartego szablonu.

Beethoven natomiast jest w swej muzyce czemś daleko więcej, niżeli tylko kompozytorem, jest człowiekiem cierpiącym, człowiekiem współczesnym. Jego idee leżą na całkiem innej drodze, niż idee jego przodków muzycznych, zwłaszcza Haydna i Mozarta są wynikiem jego stale pracującego mózgu, co się uwydatnia tem, że pracuje nad niektóremi swemi dziełami cały szereg lat. Zachowuje on we formie co z poprzednich stuleci dało się użyć dla celów swej idei, stwarzając cykliczne lub syntetyczne formy, w których zrodzili się prawie wszyscy współcześni nasi kompozytorzy, zwłaszcza dwa muzyczne genjusze: Cezar Frank w dziedzinie symfonji, a w dramacie Ryszard Wagner.

Kto był więc poprzednikiem Beethovena w jego artystycznej drodze, po której kroczył od swego 31 roku życia, t. j. mniej więcej od r. 1801. Nie przeoczając wpływów drugorzędnych symfoników, jak np. Stamnita i Cannabicha, reminiscencji których moglibyśmy się dopatrzyć w niektórych dziełach autora, możemy twierdzić, że jego muzycznymi przodkami byli głównie dwaj nowatorzy, jeżeli nie genjusze: Emanuel Bach i Wilhelm Rust.

Karol Filip Emanuel Bach był trzecim synem wielkiego Sebastjana. Drugi syn J. S. Bach umarł bardzo młodo i nie zapisał się w dziejach muzyki, dlatego też nazywa się Emanuela Bacha drugim synem. Urodził się w r. 1714. Ponieważ ojciec pokładał wszystkie swe nadzieje w starszym synu Friedmanie, oddał się początkowo Emanuel studjom prawniczym. Wkrótce jednak, jakby uniesiony atawizmem, założył we Frankfurcie szkołę muzyki, która dobrze prosperowała aż do r. 1738, w którym został mianowany nadwornym muzykiem i dyrygentem królewskiej orkiestry. Za czasów pobytu Emanuela u króla pruskiego doznał Wielki Bach pewnych wstrząsających przeżyć, które się łączą z największemi dziełami tego mistrza. Stale wzywany przez króla do odwiedzania go, obawiając się, by synowi nie zaszkodzić odmową przyjazdu, chociaż tak niechotnie opuszcza Lipsk, przybył stary Sebastjan 7 kwietnia 1747 r. do Poczdamu.

Codzień od godz. 7 do 9 wieczorem odbywano na dworze królewskim koncert, w którym sam król, jako flecista, brał udział. Owego wieczoru t. j. 7 kwietnia, za-

wiadomiono króla Fryderyka II. o przyjeździe starego Bacha. Król nie pozwolił mu nawet przebrać się z drogi i prosił o improwizację fuggi na własną melodję do fletu. Jest ona dziś znaną pod nazwą „Thoma regium". Wszystko to było niezmiernie pochlebnem nietylko dla starego Bacha, ale i dla nadwornego kapelmistrza Emanuela. Tylko sam stary Bach niepokoił się swoją improwizacją. Natychmiast po powrocie do Lipska skomponował cały szereg fugg na ten „Thema regium".

Sam Emanuel Bach opuścił później dwór króla pruskiego, ponieważ ten nie uważał za potrzebne opłacać swych muzyków i osiadł w Hamburgu, gdzie zmarł w r. 1788.

Wychowany od lat dziecinnych w środowisku wyższej i zdrowej muzyki ujawnia Emanuel Bach w swym stylu muzycznym stałość i solidność, a poniekąd przewyższa nawet pod tym względem swego ojca, wystrzegając się przedewszystkiem modnego wówczas stylu „galantnego", jak nazywano sposób pisania głosów nieobligujących. Rozwinął on w sobie ducha nowatorskiego i odważa się na śmiałości rytmiczne i harmoniczne, na które np. Mozart nigdy się nie zdobył, i stworzył własną formę sonatową o dwóch tematach, w których pierwsze kroki poczynił Domenico Scarlatti. Dzieło Filipa Emanuela Bacha nie doczekało się jednak powodzenia za życia kompozytora. Zmuszonym był on sam drukować swe ostatnie dzieła

Chór męski. *Ks. Andrzej Nodzyński.*

O sacrum convivium.

Moderato.

pp. O sa - crum con - - vi - - - - vi - um, in quo Chri - - - stus su - - - - mi - tur, re - co - li - tur me - mo - - ri - a pas - si - - o - nis e - - - jus, pas - si - o -

in quo Chri - - - - - - - stus su - mi - - - tur, re - co - li - tur me - mo - ri - a pas - si - o - - - - - - - - - - - - nis

pp in quo Chri - - - - stus su - - - - mi - tur, re - co - li - tur me - mo - ri - a re - - co - - li - tur me - mo - ri - a — — — pas-si-o-nis

e - - - - - jus: mens im - ple - tur

mf mf mf

- - nis e - - - jus: mens im - ple - tur gra - - - - - ti - a

e - - - - - - jus: mens im - ple - tur

mf mf

e - - - - - - jus: mens im - ple - tur gra - - - - - ti - a.

ff

gra - - - - - ti - - - a, et fu - - tu - - - - - rae glo - ri - ae

ff

mf rall. T. P.

mf

no - - bis pi - gnus da - - - - - - - tur. Al -

rall.

mf mf

Al - le - - - - - - - - lu - - ja,

le - - - - - - - lu - - ja, Al - - le - - - lu - - - - ja

Al - le - - - - - - lu - - - ja,

rall. Al - - - - - le - - - lu - - - - - - - - ja.

rall. Al - - le - - - - - - - - lu - - - - ja.

i swoje ostatnie 18 sonat musiał ogłosić drogą subskrypcji; ironicznie dodał też w nagłówku „Sonaty fortepianowe dla znawców i amatorów“.

Wróćmy teraz do Rusta, drugiego poprzednika Beethovena. Fryderyk Wilhelm Rust, urodz. w Woerlitz w Saksonji 6 czerwca 1739, rozpoczął swą karjerę, podobnie jak Emanuel Bach, studjami prawniczemi. Później, gdy zmienił pandekty na contrapunkt, dostał się do szkoły muzycznej swego brata Antoniego, skrzypka w orkiestrze Sebastjana Bacha, następnie uczył się kompozycji u Friedmana Bacha. Po swym pobycie we Włoszech, gdzie stykał się z Tartinim, stał się w r. 1775 dyrektorem orkiestry ks. Leopolda III. z Anhaltu, który był więcej jego przyjacielem, niż władcą, a umarł w r. 1796, w którym to roku Opus I. Beethovena ujrzał światło dnia.

Tak to i Rust należał do szkoły Bacha, z której czerpał głębokie myśli i solidność wyrazu. Jego styl jest zupełnie inny od stylu współczesnych Mozarta i Haydna. Jest to duch Beethovenowski, zwłaszcza w formie sonat, w której używa po raz pierwszy konstrukcję cykliczną głównych motywów.

Dzieła Wilhelma Rusta wydał dopiero jego wnuk, kantor lipski dr. Erich Prieg z Bonu, jeden z najbardziej uczonych muzykografów niemieckich. Tak to Rust i Emanuel Bach, razem wzięci, torują bezpośrednio drogę Beethovenowi, zwłaszcza o ile chodzi o współczesną muzykę symfoniczną. Tłóm. **H. G.**

Tekst do Psalmów Mikołaja Gomółki.

Miserere mei Deus secundum.

LI.

Boże w miłosierdziu swojem nieprzebrany!
U Twych nóg upadam ja człowiek stroskany;
Zmiłuj się nademną, zetrzyj moje złości,
Obmyj mię, oczyść mię z moich wszeteczności.

Znam swój grzech do siebie, a widzę go prawie,
I Tobie nie tajny; ale Ty łaskawie
Racz się ze mną obejść, abyś w słowiech swoich
Zawżdy praw nalezion i czyst w sądziech swoich.

Mnieć jeszcze złość w matce przeklęta zastała,
Mnieć grzech jeszcze w mleku matka podawała.
O Panie! Ty szczerość serdeczną miłujesz
I skarb Swej mądrości takim okazujesz;

Pokrop mię hisopem, a oczyszczon będę,
Obmyj mię, a śnieżnej jasności nabędę;
Ześli mi poselstwo wesołe, a kości
Twym gniewem strapione użyją radości.

Odwróć od mych grzechów surową twarz swoję,
Ani chciej pamiętać na nieprawość moję,
Stwórz we mnie, mój Panie! serce bogobojne,
A w oziębłych piersiach myśli wskrześ przystojne.

Nie odmawiajże mię od swej oblicznośći,
A nie bierz odemnie ducha swej mądrości,
Przywróć mi dobrą myśl prze mój grzech odjętą,
A podbij pod rozum złą żądzę przeklętą.

A ja w swym upadku przez Cię podźwigniony
Będę złym na przykład jawnie wystawiony,
Aby w miłosierdziu Twojem nie wątpili,
Ale się do Ciebie raczej nawrócili.

Wybaw mię z przeklęctwa mej niepobożności,
Aby mógł mój język chwalić Twe litości,
Otwórz, wieczny Boże! nieme usta moje,
A ja opowiadać będę chwały Twoje.

Byś ofiar pożądał, paliłbych ofiary,
Ale wiem, że mało dbasz o takie dary —
Ofiara przyjemna Bogu, duch strapiony,
Serce uniżone, umysł ukorzony.

Bądź łaskaw na miasto swoje, wieczny Panie!
Że tem rychlej w pięknych swoich murzech stanie.
Tam przyjmiesz ofiarę cnoty, tam kładzione
Na Twój ołtarz będą ci łce poświęcone.

Quid gloriaris in malitia, qui potens es.

LII.

Co się chlubisz niewstydliwy
Z niecnót swoich, jest Bóg żywy,
Który świat i ludzkie rzeczy
Ustawicznie ma na pieczy.

Myśli twoje są zdradliwe
I postępki niewstydliwe,
Język ostry brzytwie równy,

Niecnotę cnocie przekładasz,
Nieprzyjaciel dobrym główny.
Imo prawdę kłam powiadasz;
A cokolwiek ludzi gubi,
To samo twe ucho lubi.

Przeto cię też Bóg na ziemi
Nie ścierpi między żywemi,
Ale cię i z domem twoim
Wykorzeni w gniewie swoim.

A dobrzy, patrząc z daleka
Na upad złego człowieka,
Będą się tam więcej bali,
Ale będą się i śmiali.

Otóż (rzeką) on, co w złocie
I co ufał w swej niecnocie,
A w Bogu nie kładł nadzieje,
Dziś widzim, co się z nim dzieje.

A ja jako osobliwy
W domu Pańskim krzak oliwy
Kwitnąć będę, bom na wieki
Wdał się do Pańskiej opieki.

Miej dziękę dobrych obrońca,
A złych skaźca! — ja do końca
Chcę czekać Twej łaski świętej,
U Twych wiernych zawżdy wziętej.

X. FR. WALCZYŃSKI.

„Organarja“.

II.

Po preludjach organowych na czas okresu Bożego Narodzenia wymienionych, należałoby wskazać preludja na inne okresy roku kościelnego, a więc na czas Wielkiego Postu, na Wielkanoc, Wniebowstąpienie Pańskie, Zesłanie Ducha św., na uroczystości Trójcy Przenajświętszej, Bożego Ciała, Najśw. Serca Jezusowego, N. Marji Panny, Świętych Aniołów i Świętych Pańskich, oraz na wszystkie rozliczne rodzaje nabożeństw. Ponieważ jednak w literaturze organowej stosunkowo mało mamy preludjów, opracowanych na temat naszych pieśni kościelnych polskich na wspomniane czasy i nabożeństwa kościelne, a używanie preludjów, opracowanych na tematach pieśni

obcych w zastosowaniu do naszych pieśni kościelnych uważamy za błędne, wprost chybione i nieodpowiednie — bo i jakże pogodzić preludja, choćby najlepsze, kontrapunktycznie znakomicie opracowane, np. niemieckie: „Choral-Vorspiele“, czy jakiekolwiek inne preludja z melodjami naszych polskich pieśni?...

Dlatego też w następnych rubrykach p. t „Organaria“ podamy do wiadomości i użytku pp. organistów tylko takie preludja, które się dadzą zastosować do każdej pory roku kościelnego i do potrzeb naszego katolickiego, polskiego nabożeństwa.

Nadto z góry zaznaczamy, że nie mamy zamiaru wyczerpać całej literatury organowej, bo to jest rzeczą wprost niemożliwą w ramach miesięcznika; owszem chcemy ze względów praktycznych wskazać pp. organistom preludja estetycznie piękne, muzycznie poprawne i doskonałe, łatwe i średniej trudności, dające się w każdym razie użyć wśród naszych nabożeństw, z wykluczeniem preludjów technicznie trudnych, koncertowo opracowanych, z których pp. organiści nawet zdolni i technicznie wyszkoleni nie mają sposobności w kościołach naszych wykonać — kościoły bowiem nasze katolickie, polskie, nie są salami koncertowemi, nie są przeznaczone na audycje muzyczne, ale mają służyć chwale Bożej i potrzebom serca ludzkiego, które w pobożnej i skupionej modlitwie pragnie Panu Bogu cześć należną oddać, a dla siebie znaleźć ukojenie, pociechę i błogosławieństwo Boże w potrzebach codziennego życia.

Tem idealnem pojmowaniem muzyki organowej się kierując, w przekonaniu, że pp. organiści zechcą skorzystać z naszego doświadczenia i życzliwych wskazówek, podajemy w dalszym ciągu „Organarjów“ następujące preludja:

A) Kompozytorów polskich:

1 **St. Moniuszko:**

a) Pieśni naszego Kościoła na organy ułożone.
b) Nieszpory i pieśń Ostrobramska. Melodje kościelne z harmonią na organy.

Są to prześlicznie opracowane parafrazy i jakby małe poematy na tematach naszych pieśni osnute; można je wykonywać jako preludja i postludja do odnośnych pieśni w czasie mszy św. cichej.

Do nabycia: G. Gebethner i Wolff, Warszawa—Kraków.

2. **M. Surzyński:**

Fantazja organowa, op. 30, podzielona na kilka ustępów, może służyć za piękne preludja.

Do nabycia: Leuckart, Lipsk.

26 preludyj, op. 41. Dzieło bardzo praktyczne, instruktywne, należycie opalcowane, łatwe do wykonania.

Rok w pieśni kościelnej, op. 41 i 42.

Zeszyt 3, 4, 5. preludja oparte na tematach prostych, wielkanocnych, na Zielone Świątki, Trójcę Św., Boże Ciało, pieśni o Matce Boskiej i przygodnych. Polecenia godne.

Do nabycia: Gebethner i Wolff, Warszawa—Kraków.

„Święty Boże“. Improwizacja organowa, op. 38, poświęcona Fel. Nowowiejskiemu.

Do nabycia: O. Junne, Lipsk.

55 łatwych preludyj, op. 20.

Do nabycia: Gebethner i Wolff, Warszawa—Kraków.

3. **St. Surzyński:**

Preludja na organy, oparte częścią na tematach polskich pieśni kościelnych, częścią oryginalnych. Zeszyty cztery.

Jest to praca zbiorowa ś. p. braci Surzyńskich: ks. Drą Józefa, Mieczysława i Stefana Surzyńskich, preludja piękne i łatwe.

Do nabycia: Gebethner i Wolff, Warszawa—Kraków.

4. **Szczepan Sieja:**

X. Triów na organy, op. 18. Z dokładną aplikaturą pedałową; łatwe i melodyjne.

Do nabycia: Gleichauf, Regensburg.

5. **Ks. Franciszek Walczyński:**

op. 5. Preludja organowe (1—52).
op. 6. Postludja (1—50).

Do nabycia: Gebethner i Wolff, Warszawa—Kraków.

op. 7. Preludja (1—52).

Do nabycia: Feuchtinger, Regensburg.

op. 10. ‚Cantantibus organis“. Preludja i postludja (1—56).

Do nabycia: Bertarelli, Medjolan.

op. 105. „Requiem aeternam“. Preludja żałobne. (1—20).

Do nabycia: Tarnów, u autora.

op. 106. Preludja postne i wielkanocne (1—30).

Do nabycia: Tarnów, u autora.

op. 51. Dodici pezzi facili. 12 łatwych preludjów 2 i 3-głosowych
op. 53. XII. pezzi originali. 12 łatwych preludjów 2 i 3-głosowych.
op. 74. „Soli Deo gloria“. 20 krótkich i łatwych preludjów 3 i 4-głosowych.

Do nabycia: Marcello Capra, Torino (Turyn).

op. 18. Motetta organaria. 10 łatwych preludjów.
op. 58. Fragmenta organaria. 12 inwencyj 2-głosowych.
op 56. Breviloquia organaria. 10 łatwych preludjów.
op. 76. Stationes ad SS. Gregorium. 30 preludjów na tematach gregorjańskich.
op. 60. IV. pezzi originali. Cztery preludja łatwe.
op. 83. XX. praeludia organaria in honorem Virginis Matris et Sponsi Patris. 20 preludjów na cześć Matki Boskiej i Józefa św.
op 92. „Sancto Antonio Paduano“. 7 dłuższych preludjów i postludjów.

Do nabycia: Bertarelli, Medjolan.

op. 95. Album di XX. pezzetti per organo od harmonio. 20 małych preludyj.

Do nabycia: Leandro Chenna, Torino (Turyn).

op. 82. X. pieces pour orgue ou harmonium. 10 preludjów większych na organy lub harmonium.
op. 85. XV. pieces pour orgue ou harmonium. 15 inwencyj 3-głosowych.

Do nabycia: Procure Générale, Arras, Paris.

B) Kompozytorów francuskich:

1. **A. Chauvet:**

Rentrée de procession. 7 preludjów.

Pieces pour orgue. 20 znakomitych preludjów; wydanie nowe Th. Dubois.

Do nabycia: Peregally & Parvy. Paris, rue Bonaparte 80.

Chrystus zmartwychwstan jest.

Lento assai. *Opr. Elk.*

pp *p* *sosten.*

Chrystus zmartwych - - wstan jest, Nam na przy - kład dan jest.

mf *p*

un poco mosso *rallentando*

Iż ma - my z mar - twych po - wstać, Z Pa - nem Bo - giem kró - lo - wać,

pp *f*

riten. *piu mosso* *rallentando*

Al - le - lu - ja, Iż ma - my z mar - twych po - wstać Z Pa - nem Bo - giem

p *pp*

riten.

kró - lo - wać, Al - le - lu - ja!

Leżał trzy dni w grobie,
Dał bok przebić sobie
Bok, ręce nodze obie,
Na zbawienie tobie
Alleluja!

2. **C. A. Collin:**
Impressions religieuses. 9 preludjów na organy lub harmonium.
„Ad altare Dei". 100 pieces pour orgue ou harmonium. 100 preludjów w 12 zeszytach. Bardzo piękne i pożyteczne dzieło.
Do nabycia: E. Demets, Paris, 2 rue de Louvois lub Procure Générale, Arras, Paris.

3. **Th. Dubois:**
X. pieces pour orgue ou harmonium.
Do nabycia: A. Leduc, Paris, I. rue de Gramont.

4. **C. Franck:**
„L'organiste".
Pieces pour orgue ou harmonium. 78 preludjów średniej trudności, niezwykle pięknych.
Pieces posthumes pour orgue ou harmonium. 46 preludjów średniej trudności, pięknych i wdzięcznych.
Do nabycia: Enoch & Cie, Paris.

5. **Eug. Gigout:**
L'orgue d'Eglise. 50 nadzwyczajnych, co do piękności i stylu kościelnego, średniej trudności preludjów.
Do nabycia: A. Leduc, 3 Paris, rue de Gramont.

6. **A. Guilmant:**
L'organiste pratique. 12 zeszytów.
I. wydanie na organy.
II. wydanie na harmonium.
Dzieło znakomite, prawdziwie praktyczne.
L'organiste liturgiste. W 10 zeszytach, na organy lub harmonium. Dzieło równie piękne.
Do nabycia: B. Schott, Mainz.

7. **A. Marty:**
VI. pieces pour orgue. Op. 23.
Bardzo piękne i łatwe preludja.

8. **L. Raffy:**
X. pieces pour orgue ou harmonium. Op. 62. Znakomite i łatwe.

9. **M. Rouher:**
Service de Messe. 4 preludja dłuższe na temat gregorjański „Asperges me". Trudniejsze, ale śliczne.
Service de Vêpres. Preludja krótkie na nieszpory; bardzo praktyczne.
Do nabycia: L. I. Biton. Saint Laurent sur Sèvre, Vendée, France.

10. **F. de la Tombelle:**
Dix pieces pour orgue. 10 preludjów w 2 zeszytach. Dzieło znakomite pod każdym względem; nieco trudniejsze.

„Selecta opera" Nr 2, 12, 8, 4; są to suity na organy lub harmonium, częścią łatwe, częścią trudne, oparte na tematach gregorjańskich wedle dekretu: Moto proprio Ojca św. Piusa X. z dnia 22 listopada 1903. Dzieło niepospolitej inwencji i fantazji.
Do nabycia: L. I. Biton St. Laurent sur Sèvre, Vendée, France.

C) Kompozytorów włoskich:

1. **Ph. Capocci:**
L'office divin. Pieces pour orgue ou harmonium. 5 zeszytów ślicznych, melodyjnych preludjów.
Do nabycia: Hofmeister, Lipsk.
Pezzi originali per organo. 12 zeszytów wzorowo opracowanych preludjów.
Do nabycia: Augener & Cie, Lipsk.

2. **H. Bossi:**
X. Orgelstücke, op. 118 — w 2 zeszytach.
V. Stücke, op. 104. Klasycznie piękne.
Do nabycia: Carisch & Jänichen Rieter-Biederman Lipsk.

Wieniec Pieśni i Piosenek dla dziatwy szkolnej
Ciąg dalszy.

opracował w łatwym układzie 3-głosowym według dawnych melodyj prof. Tomasz Flasza.

Allegro.

p. Sło - necz - ko na nie - bie i ryb - ka w stru - my - ku i pszczół - ka na kwia - tach, pta - szy - na w ga - - i - ku, chodz do mnie chodź

do mnie tak nę - ci tak wo - ła ze mną jest każ - da

Fine.

chwil - ka roz - - ko - szna we - so - ła. To ja też wy -

Fine

bie - gam na po - la gdzie kwia - ty, bo śmie - ją się

rit. *I-ma volta.* *II-da volta.*

ze mną ró - - życz - ki i bła - wa - ty. wa - ty.

Powtórzyć początek do Fine, potem Trio.

Trio.

Wi - - je - my z nich wia - - necz - - - ki, śpie - wa - - -

Pieśni ludowe śląskie na chór męski

opracował prof. FELIKS SACHSE.

5. Oj przyszło mi przyszło.

Andante. *cresc.* *mf* *p.*

Oj przy - szło mi przy - szło od ma - jo - ra pi - smo

p. accel. staccato *a tempo*

Mu - szę ma - sze - ro - wać mu - szę ma - sze - ro - wać na wo - jen - kę i - stą.

1. Oj przyszło mi przyszło od majora pismo
   Muszę maszerować na wojenkę istą.

2. Muszę odejść ojca, matkę, miłośniczkę
   Muszę maszerować na pruską granicę.

3. Na pruską granicę wszyscy się zjeżdżają
   A te nasze serca bardzo się lękają.

4. Będzie wojna, będzie, wedle Raciborza
   Tam się krew przeleje jako woda z morza.

5. Będzie wojna, będzie, wokoluśko wszędzie
   Szczęśliwy ten wojak co on do dom przyjdzie.

6. Będzie wojna, będzie, wokoluśko wszędzie
   Niejedna matuchna syneczka pozbędzie.

3 **L. Bottazzo:**

100 wersetów (krótkich, częścią w tonacjach starokościelnych, częścią nowożytnych). Łatwe i praktyczne.
Do nabycia: Coppenrath, Regensburg.

4. **H. Frescobaldi:**

55 Orgelsätze, herausgegeben von Dr Haberl. Preludja włoskiego najznakomitszego mistrza gry organowej na tematach gregorjańskich osnute. Dzieło cenne.
Do nabycia: F. Pustet. Regensburg.

5. **O. Ravanello:**

Orgelstücke, op. 28. Preludja łatwe i piękne, na tematach gregorjańskich.
Do nabycia: Coppenrath, Regensburg.

D) Kompozytorów hiszpańskich:

1. **R. P. N. Otanno S. J.:**

Antologia moderna Orgánica Espanola.
Zawiera w sobie 25 preludjów najznakomitszych kompozytorów hiszpańskich nowoczesnych, a w dodatku niezwykle piękne warjacje na temat hymnu „Ave maris stella“ kompozycji D. Hilariona Eslavy, mistrza gry organowej z r. 1807—1878, oraz preludja trzech innych starych mistrzów organowych.

2. **P. L. Villalba Munos:**

Repertorio de Los Organistas.
Znakomite melodyjne, technicznie łatwe, bardzo stylowe preludja.
Do nabycia: I. Aliez, Madryd 10.

E) Kompozytorów angielskich:

1. **J. Stainer:**

XII. pieces for organ. Piękne, w dobrym stylu ułożono preludja trudniejsze.
Do nabycia: Novello & Cie, Londyn.

2. **H. Smart:**

V. preludes et interludes. Cenne preludja jednego z najgenialniejszych organistów angielskich.
Do nabycia: Boosey & Cie, Londyn.

F) Kompozytorów norweskich:

1. **Otto Malling:**

Święta w roku kościelnym, op. 66. 12 pięknych i łatwych preludjów.

2. **I. Svendsen:**

Andante funèbre. Bardzo piękne preludjum żałobne.
Do nabycia: Mathison-Hansen, Lipsk.

G) Kompozytorów czeskich:

1. **I. Krejci:**

Praktyczna szkoła organowa, w 3 zeszytach.
Są to preludja stylowo opracowane, niedługie wszystkie najdokładniej opalcowane i dlatego mogą zastąpić najlepszą szkołę organową. — I Krejci, profesor Konserwatorjum Praskiego, był nauczycielem gry organowej ś. p. Wł. Żeleńskiego; należy do najznakomitszych mistrzów organowych czeskich.
Do nabycia: Wetzler, Praga (C. d. n)

HENRYK GRALSKI.

Bilans muzykalności teraźniejszej.

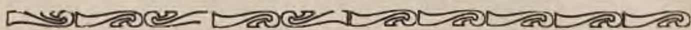
XII. Muzyka indyjska.

Renesans filozofji Wschodu, popierany zwłaszcza przez ruch teozoficzny, zwrócił uwagę świata europejskiego i kultury współczesnej na indywidualną istotę muzyki indyjskiej o długiej, wielotysięcznej kulturze, muzyce nietylko ludowej, ale nawskróś artystycznej. Obecnie indyjski Caruso Alli Khan objeżdża europejskie stolice i wywołuje wraz ze swymi współrodakami, Maheboob i Miifhraff. zachwyt wszystkich znawców muzyki.

Do niedawna trzeba było być orjentalistą lub indologiem, by wogóle coś wiedzieć o indyjskiej muzyce. Wprawdzie już w r. 1784 wyszło dzieło Wiliama Jonesa: „O indyjskich melodjach i 22-stopniowej temperowanej skali Hindusów", oprócz tego Friedr. Chrisander napisał naukową rozprawę: „O staroindyjskiej muzyce obrzędowej i o t. zw. „Ragas", czyli świątecznych melodjach chóralnych". Z punktu widzenia artystycznego jednak zaczynają dopiero teraz wywoływać Indje szersze zainteresowanie. Dzieje się coś podobnego, jak z muzyką celtycką, którą dopiero Butler, Yoats i inni uświadomili naszej kulturze. Można wprost powiedzieć, że uświadomienie takie o wartości muzyki indyjskiej zawdzięczamy wprost przypadkowi. Podczas pewnego zjazdu międzynarodowego w Szwajcarji. w którym brali udział Romain Rolland, Bertrand Russell, Paweł Birjukow i rozmaici uczeni i artyści Wschodu. produkował się słynny w całych Indjach bard Dilipp Kumar Roi. Po raz pierwszy słyszano w kole Europejczyków niezmiernie oryginalne „Raga" melodje. W kostjumie swego kraju, z głową owiniętą t. zw. Pagihi śpiewał Roi staroklasyczne i nowoczesne indyjskie hymny. Niestety. melodje te nie dadzą się bezpośrednio przenieść na normalną klawiaturę fortepianową, już ze względu na podział skali na 22 stopnie. Do akompanjamentu tych to dziwnych melodyj służą osobliwe instrumenty, jak: czterostrunowa tambura, t. zw. sarangi i vina.

Zasadą indyjskiej sztuki muzycznej jest powtarzanie i warjacja melodyczno-enharmoniczna tego samego tematu. W staroindyjskiej muzyce klasycznej ustalono około 400 takich kanonicznych „Ragas", zachowanych tylko ustną tradycją, chociaż niektóre z nich starano się pewną metodą nutową utrwalić.

„Ragas" śpiewa się w taki sposób, że może być uskuteczniony tylko wielostopniową skalą, co w całości wywołuje wrażenie nader osobliwe i niespodziane. Dla przykładu przytoczyć można „Raga" śpiewany na te dwa słowa: „Samahany Jadudara", co znaczy tyle co: „Kriszna zwyciężył mię", a przecież trwa ten hymn prawie godzinę w ustalonych warjantach zasadniczego tematu. Za najsłynniejszą odtwórczynię takich to „Ragas" uchodzi obecnie w Indjach pani Tanki Baj Allahabad. Rozróżnia się t. zw. poważne „Ragas", czyli „Thrupad", lub wesołe, t. zw. „Tappas" i są pewnego rodzaju pieśni miłosne, ale w tym sensie. iż opiewają połączenie się z bogiem Kriszna. Jest w nich coś z litanji, coś z powtórzeń i dziwnych warjantów Gotamo Budo, a zwłaszcza przypominają one religijne modlitwy indyjskich Yogów, powtarzających stale. przez kilkanaście lat nawet jedno i to samo zdanie o lotosie lub takie zdanie np.: „Zanieś to Krisznie". Jest w tem coś dziwnego, że zapoznanie się Europy z tą to muzyką indyjską przypada właśnie w czasie renesansu staro-celtyckiej melodji, staro-chrześcijańskiego gregorjańskiego chorału, również jednogłosowego, ale najciekawszem jest to, że podczas gdy taki Dillip Kumar Roi lub Rabindranath Thagore nie przypuszczają rozumienia tej to muzyki przez nowoczesnego Europejczyka, Romain Rolland, przeciwnie, twierdzi, że ta muzyka indyjska jest dla niego więcej zrozumiałą i posiada dla niej więcej sympatji, niż dla mentalności muzycznej Pucciniego lub Masseneta. Właśnie fakt, że tak filozofja indyjska, jak i jej muzyka jest uniwersalną, czyni ją też przystępną dla zwolenników uniwersalnego rozwoju ludzkiego a ktokolwiek zwraca się z zamiłowaniem ku melodjom starogreckim, zwłaszcza ku chorałom gregorjańskim, ten znajdzie w indyjskiej psalmodji prawdziwą parallelę.



Rozmaitości muzyczne.

Międzynarodowa wymiana muzyków. W Paryżu zorganizowała znana Dyrektorka koncertowa Lola Bossan orkiestrę filharmonijną, która pozwoli na podstawie wzajemności pracować muzykom rozmaitych krajów i narodowości w rozmaitych zespołach orkiestralnych. Każda orkiestra świata może więc wysłać jednego ze swych muzyków do Paryża, o ile w zamian przyjmie jednego członka owej orkiestry p. Bossan w swój zespół. Nie będzie to tylko impreza międzynarodowa, sprzyjająca wzajemnemu poznaniu się, ale też artystyczna, jak to pokazują pierwsze kroki poczynione pod tym względem. Właśnie koncertuje kilka poważnych artystów w Czeskiej Pradze na podstawie tego rodzaju wzajemności.

Śpiewające kamienie. Czerwony granit, zwany także różanym granitem, który znajduje się przedewszystkiem w Thebais w Egipcie, posiada wybitne cechy muzykalne. Pola granitowe, znajdujące się na wybrzeżach Orinoko, pod wpływem wichru wydają tak oszałamiające tony, iż dzicy, którzy granit ten rozbijają, są przekonani iż w złomach tych pokutują jakieś niesamowite moce czarodziejskie. Misjonarze potwierdzają, iż pola te wydają nadzwyczajne dźwięki.

Pewien angielski badacz przyrody oświadczył także, iż w Brazylji znalazł wielkie bloki bazaltowe, które przy uderzeniu ich młotkiem wydają dźwięczne tony.

W Chinach z podobnych dźwięczących kamieni bazaltowych wyrabiają instrumenta muzyczne. W Keskwiku, już w zeszłym stuleciu, pewien muzyk skonstruował z płyt kamiennych harmonijkę, na której koncertował, grając na niej jak na ksylophonie.

Christian Sinding obchodzi obecnie uroczyście 70-tą rocznicę swych urodzin. Jest on obok Edwarda Griega najwięcej znanym za granicą kompozytorem norweskim. W odróżnieniu od Griega, który pielęgnował więcej pieśń, wzorując się na Robercie Schumanie, pielęgnuje Sinding symfonję i muzykę kameralną w stylu epiczno-heroicznym. Najwięcej znanem z jego dzieł jest dużo grany fortepianowy kwintet E-moll, obok tego D-moll symfonja i koncert fortepianowy w D-dur.

Z życia Pucciniego. Rocznica śmierci wielkiego mistrza powoduje w prasie włoskiej reminiscencje z jego życia prywatnego. Oto opowiadają pocieszne historyjki o Puccinim, jako myśliwym. Posiadał on specjalną strzelbę i urządził sobie cicho chodzącą łódkę motorową. Nic go tak nie uszczęśliwiało, jak możność zaproszenia przyjaciół i znajomych na ucztę z jego zdobyczy myśliwskich, ale co najciekawsze: sam nie wziął nigdy mięsa do ust. Wojna światowa uczyniła z niego mizantropa. Całemi godzinami przesiadywał w małej kawiarence w Viareggio, a przyjaciele jego, zwłaszcza Toscanini i Titto Buffo wysilali się nadaremnie, by go rozweselić. Rozgoryczyła go przedewszyst-

kiem rekwizycja jego auta przez wojskowość, z chwilą gdy Włochy wstąpiły w wojnę. Wszystko, twierdził wtedy, dałbym chętnie! zrezygnuję z chleba, nawet z cebuli, tylko nie z auta. Już po wojnie nawet musiał pod tym względem ponownie ucierpieć, albowiem faszyści w zamian za kartę członka honorowego partji pozbyli go znowu tej to wielkiej jego radości, auta.

Dwa festivale międzynarodowe w r. 1926: pierwszy ku uczczeniu 100-ej rocznicy († 1826) Beethovenowskiej odbędzie się w Wiedniu, przy udziale całego świata muzycznego i połączony będzie z wielką wystawą muzyczną, drugi zaś odbędzie się w Zurychu i będzie poświęcony kameralnej, orkiestralnej i wokalnej muzyce i połączony będzie z wielkim konkursem kompozytorskim.

Wyjaśnienie w sprawie wywiadu p. St. Bursy p. t. „U Ady Sari“.

W „Gońcu Krakowskim“, Nr 22, z dnia 28 stycznia b. r., p. St. Bursa, w feljetonie swym p. t. „U Ady Sari“, umieścił słowa następujące:

„— A teraz, pani Jadwigo, proszę mi wytłumaczyć, dlaczego pani unikała sali Starego Teatru, tak akustycznej i miłej, czy chciała pani mieć na widowni większą ilość publiczności, — no i kasę lepszą?

— Ależ, profesorze, jak można nawet o coś podobnego mnie podejrzewać! Tę lepszą kasę przymusowo zrobiłam, bo sali Starego Teatru nie chciano mi wynająć.

— Co? więc i pani, tak miła, sympatyczna i wielka, jest na czarnej liście przedsiębiorstwa p. Bujańskiego?

Pani Jadwiga nie odpowiedziała. Zrozumiałem“.

Po ukazaniu się powyższego artykułu zwróciliśmy się do p. Bujańskiego, dzierżawcy sal Starego Teatru, z zapytaniem, dlaczego nie chciał wynająć p. Adzie Sari sali koncertowej Starego Teatru na koncert. P. Bujański w odpowiedzi na nasze zapytanie doniósł nam odwrotnie, prosząc o kilka dni zwłoki, by mógł zwrócić się do artystki, przebywającej w Berlinie, w powyższej sprawie z zapytaniem o wyjaśnienie.

Dnia 15 lutego b. r. przesłał nam p. Bujański korespondencję swoją i p. Ady Sari, z której wynika jasno, że p. Stanisław Bursa rozmyślnie wprowadza w błąd opinję publiczną.

Na dowód przytaczamy treść listu p. Eug. Bujańskiego, wysłanego do p. Ady Sari, z dnia 29 stycznia 1926 roku:

Wielmożna Pani

ADA SARI

w Berlinie.

W „Gońcu Krakowskim“, Nr 22, z dnia 28 stycznia b. r. p. Bursa w artykule: „U Ady Sari“ zamieścił następujące słowa:

„— A teraz, pani Jadwigo, proszę mi wytłumaczyć, dlaczego pani unikała sali Starego Teatru, tak akustycznej i miłej, — czy chciała pani mieć na widowni większą ilość publiczności, — no i kasę lepszą?

— Ależ, profesorze, jak można nawet o coś podobnego mnie podejrzewać! Tę lepszą kasę przymusowo zrobiłam, bo sali Starego Teatru nie chciano mi wynająć.

— Co? więc i pani, tak miła, sympatyczna i wielka, jest na czarnej liście przedsiębiorstwa p. Bujańskiego?

Pani Jadwiga nie odpowiedziała. Zrozumiałem“.

Na skutek powyższego wywiadu zapytał mnie referent tutejszego Magistratu, jako dzierżawcę sal koncertowych Starego Teatru, czy WPani zwracała się do mnie o wynajem sali i czy ja istotnie odmówiłem Jej wynajęcia. Zwrócił się zaś do mnie z takiem zapytaniem na tej podstawie, że wedle kontraktu zawartego z gminą miasta nie wolno mi nikomu zgłaszającemu się odmówić sali o ile oczywiście reflektant zapłaci za nią wraz z światłem, służbą i opałem ustaloną, a cennikiem drukowanym określoną należytość w kwocie zł 450.

Rzeczonemu referentowi wyjaśniłem na podstawie obopólnej naszej korespondencji, oraz z powołaniem się na świadectwo mego sekretarza, który z WPanią w mojem imieniu prowadził korespondencję, faktyczny stan rzeczy, t. j. że ani WPani, ani też nikt w Jej imieniu nie zgłaszał się do mnie o wynajem sali i dlatego odmowa wynajmu tejże odnośnie do WPani nie mogła zaistnieć, podobnie, jak dotąd nie zaistniała w stosunku do żadnego artysty, tak polskiego, jak i zagranicznego.

Na poparcie mego powyższego wyjaśnienia nadmieniłem referentowi, że przedłożę mu pismo WPani, stwierdzające moje oświadczenie, poparte wzajemną korespondencją.

Wobec powyższego upraszam WPanią w imię prawdy o nadesłanie mi takiego pisma, któreby z jednej strony stwierdzało, że WPani o wynajem sali do mnie się nie zwracała, lecz jedynie o engagement, z drugiej zaś strony zawierało wyjaśnienie, czy WPani miała wogóle wywiad z p. Bursą na temat wynajmu sali i ewetualnie, jakich WPani słów użyła, nie chcę bowiem przypuszczać, aby WPani, nie mając podstawy, mogła oświadczyć wobec niego, że sali Starego Teatru nie chciano WPani wynająć.

Przy tej sposobności pozwalam sobie WPani przypomnieć, że w sprawie Jej koncertu w Krakowie zaistniała między nami jedynie następująca korespondencja:

Dnia 4 grudnia 1925 otrzymałem następujący telegram:

„Koncertbujański. — Proponuję koncert dwudziestego grudnia, minimum stopięćdziesiąt dolarów. — Sari, Hotel George, Lwów“.

Na ten telegram WPani wysłałem odwrotnie dnia 4 grudnia 1925 r. list polecony express następującej treści:

„Wielmożna Pani Ada Sari, Lwów, Hotel George'a.

Wielmożna Pani! W posiadaniu telegramu WPani z dnia dzisiejszego donosimy, że koncert Jej w Krakowie może się odbyć dnia 17 grudnia b. r. (czwartek), gdyż 20 grudnia już zajęty. Co się tyczy honorarjum, to możemy za wspomniany koncert zagwarantować WPani 100 dolarów, albo możemy ten koncert urządzić na warunkach procentowych, a mianowicie możemy zagwarantować WPani 50% dochodu brutta, po potrąceniu podatku gminnego. O ile WPani warunki powyższe odpowiadają, prosimy o doniesienie nam, które warunki WPani wybrała, oraz o ewentualne zaakceptowanie daty i nadesłanie programu. W oczekiwaniu odpowiedzi łączymy wyrazy prawdziwego szacunku i poważania. Bujański“.

Dowiedziawszy się od p. Türka, że chce urządzić WPani koncert we Lwowie w dniu 17 grudnia 1925, a za-

razem otrzymawszy od p. Ewersa telegram, że na odczyt swój (sala wynajęta przez jego sekretarza) akceptuje z podanych mu w dniu 1 grudnia 1925 kilku dat do wyboru datę 17 grudnia, wysłaliśmy do WPani natychmiast list polecony-express, donosząc Jej, że ponieważ data proponowana przez nas została przez p. Ewersa zajętą, rezerwujemy sobotę, 19 grudnia 1925 r.

Dnia 10 grudnia otrzymaliśmy od WPani telegram tej treści:

„Koncertbujański. — Warunki nie do przyjęcia. Sari".

Ponieważ ja wyższych warunków gwarantować nie mogłem, gdyż nie skutkiem frekwencji, lecz jedynie szalonych skoków kursu dolara z godziny na godzinę w tym czasie poniosły wszystkie biura koncertowe w Polsce poważne straty (dolar 4 grudnia kosztował niespełna 10 zł), a kierownicy banków (Banku Małopolskiego i Lwowskiego Banku Ziemian, Oddział w Krakowie), do których się zwracaliśmy o radę, oświadczyli nam, że kurs dolara może zarówno spaść, jak też i pójść dalej w górę, przeto ja wszystkie kontrakty dolarowe, zarówno na Kraków, jak też Lwów, Warszawę i Łódź, w porozumieniu się z artystami zagranicznymi, rozwiązałem, ewentualnie przełożyłem na sezon następny, a WPani z tego samego powodu nie mogłem zaakceptować honorarjum **dolarowego** w żądanej wysokości.

Jak świadczy powyższa korespondecja obopólna niema nigdzie mego oświadczenia, jakobym nie chciał wynająć WPani sali Starego Teatru i by koncert WPani w tejże sali nie mógł się odbyć na Jej ryzyko, lecz bez jakichkolwiek gwarancyj z mej strony, podobnie, jak to miało miejsce w Teatrze im. J. Słowackiego w dniu 22 stycznia 1926 roku.

Poza powyższą korespondencją WPani nie otrzymałem od WPani żadnego pisma, objawiającego chęć wynajęcia sali Starego Teatru na Swój koncert, co zresztą w danym razie może stwierdzić mój sekretarz, który w mojem imieniu prowadził z WPanią całą korespondencję, porozumiewając się ze mną, przebywającym w tym czasie w Warszawie, telefonicznie.

W oczekiwaniu możliwie rychłej odpowiedzi listem poleconym-express, pozostaję z wyrazami poważania

E. Bujański.

W odpowiedzi na list powyższy p. Bujańskiego przysłała p. Ada Sari listem poleconym-express (Berlin 9, 847 b.) pismo z dnia 12 lutego 1926, w którym wyjaśnia następująco:

„Na zapytanie Pańskie stwierdzam, że słowa p. Bursy w wywiadzie ze mną w Krakowie, jakobym się miała doń wyrazić, że: „mi sal Starego Teatru nie chciano wynająć", polegały widocznie na nieporozumieniu, gdyż tych słów do niego nie używam".

(Słowa podkreślone artystka sama podkreśliła).

Wobec powyższego wyjaśnienia, p. Bursa powinien odwołać zarzuty skierowane pod adresem p. Bujańskiego, właściciela Krak. Biura Koncertowego i dzierżawcy Starego Teatru, jako bezpodstawne.

Wydawca i redaktor odpowiedzialny: Roman Ferek. Drukarnia „Głosu Narodu" w Krakowie.